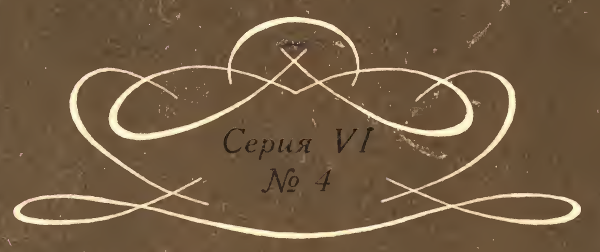
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН

Лауреат Ленинской премии

ГАЛИНА УЛАНОВА



Издательство „Знание“
1958

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН

ЛАУРЕАТ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ ГАЛИНА УЛАНОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва ★ 1958

Брошюра знакомит читателя с творческим путем советской балерины Галины Сергеевны Улановой, за выдающиеся достижения в области балета удостоенной в 1957 году Ленинской премии. Рассматриваются образы, созданные ею в балетах «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», «Жизель», «Красный цветок» и «Ромео и Джульетта».

★ К ЧИТАТЕЛЯМ ★

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.

★

Где бы ни танцевала Галина Уланова — у себя на Родине, в Лондоне, Берлине, Италии или Китае,— везде ее называют великой балериной. Она стала ею, потому что постигла самую душу, смысл своего искусства, своего призвания.

Смысл балета, его поэзия и «философия» состоят в том, чтобы показать человека в самом прекрасном, совершенном, возвышенном воплощении. Искусство классического балета — это, может быть, прежде всего искусство раскрывать всю красоту и гармоничность человеческой природы.

Почему люди бывают так счастливы, увидев Уланову на сцене? Да потому, что перед ними — живое воплощение чистоты, нежности, света, каким только может сиять человеческая душа. И еще потому, что они чувствуют в этом хрупком и прекрасном существе силу мужества и суровости, способную защитить этот свой внутренний свет, свою любовь и надежду. Уходя с ее спектакля, хочется быть лучше, выше и чище.

Величие Улановой — именно в этом сочетании красоты танца с возвышающим этическим началом.

Уланова прекрасно чувствует условную природу балетного искусства и никогда не противоречит ей. Но эта условность не мешает ей жить на сцене всей глубиной человеческих чувств, потому что она, как никто другой, умеет обобщать конкретное, поэтизировать жизненное, возвышать реальное.

Искусство Улановой совершенно, потому что оно гармонично. И основа этой гармонии прежде всего в идеальном соответствии, в безупречной пропорции жизненного и условного.

Еще в начале ее творческого пути критики писали, что можно назвать актрис, которые танцуют или играют не хуже Улановой, владеют отдельными сторонами хореографического мастерства не в меньшей степени, чем Уланова, но никто из них не обладает такой гармонией всех элементов сценического воздействия, никто не может достигнуть такой абсолютной слитности танцевальной техники, музыки, драматической игры, пластической выразительности.

Известно, что великий реформатор драматического и оперного театра К. С. Станиславский мечтал о создании и балет-

ной студии. Когда пытаешься представить, какие задачи и цели ставил бы Станиславский перед ее актерами, думаешь об искусстве Улановой.

Станиславский говорил молодым артистам оперы: «Моя система — для вас средство, а Шаляпин — цель». Великий певец был для Станиславского образцом, потому что умел внести в условное оперное представление могучее дыхание правды.

Подобно Шаляпину, Уланова одухотворяет условные формы своего искусства правдой жизни. Для нее правда — единственный путь к красоте. Именно поэтому ее искусство одинаково волнует всех: как знатоков балета, так и людей, не искушенных в нем.

Совершенная хореографическая форма танца Улановой всегда служит выражению человеческих чувств и мыслей. Уланова строит свой танец на законах естественной выразительности, каждое свое движение она наполняет определенным содержанием, точно так же, как великая певица Нежданова согревала чувством каждый виртуозный пассаж, каждую ноту исполняемого произведения. В творчестве этих актрис есть много общего: обе они, Нежданова — в пении, Уланова — в танце, передают чистоту и непосредственность, юную свежесть ощущений.

Имена Неждановой и Шаляпина недаром встают в памяти, когда думаешь о творчестве Улановой. Масштаб таланта замечательной советской балерины, новаторский смысл ее творчества ставят ее в один ряд с крупнейшими представителями русского искусства. Так же как у них, блестящая техника Улановой всегда только средство для выражения содержания образа.

Творчество Улановой-актрисы — это искусство подлинного драматического действия. В этом своеобразие, новаторское значение ее деятельности. Если раньше великие балетные актрисы либо, как Мария Тальони (1804—1884), воплощали мечту о какой-то идеальной жизни, идеально прекрасном, почти бесплотном человеческом существе или, подобно Фанни Эльслер (1810—1884), передавали поэзию земных человеческих страстей, то Уланова принесла в балет нечто новое, еще более глубокое, а именно: человеческую душу, дыхание высокой мысли, поэтическое обобщение подлинной жизни, реальных человеческих судеб.

В литературе о балете Уланову часто сравнивают с Марией Тальони, балериной эпохи романтического балета.

Почему же Уланова вызывает в воображении легендарный образ знаменитой балерины?

Современник так описывает свое впечатление от Сильфиды в исполнении Тальони:

«Тальони именно тем и удивительна, что, не прибегая ни к каким необыкновенным балетным штукам,— если можно так

выразиться,— простотою и грацией чарует воображение так, что ты не видишь наконец искусства, а видишь перед собою существо, которое ничем иным быть не может, кроме того, чем оно явилось перед твоим очарованным взором: ты скажешь — это ее естественное положение, это ее жизнь, ее обыкновенное существование, вне которого она уничтожается как птица без воздушного пространства, как рыба без влажной стихии...»

Уланова тоже не прибегает ни к каким «необыкновенным балетным штукам», она тоже очаровывает простотой и грацией своего искусства, и для нее танец — это ее жизнь, ее стихия, естественная, как воздух, которым она дышит.

Подобно Тальони, она наделена обаянием застенчивой чистоты, целомудрия, поэтической скромности,

Так же как Тальони, она умеет создавать впечатление воздушности, легкости, невесомости. Все это и заставляет, говоря об Улановой, вспоминать прославленную балерину прошлого.

И тем не менее это сравнение может увести от определения истинной сущности искусства Улановой, создать неверное впечатление о ее творчестве.

Тальони безраздельно царила в сфере романтического балета, ее призванием были роли фантастических существ, едва касающихся земли, светлых видений, в которых как бы воплощалась вся неуловимая прелесть зыбкой романтической мечты.

То общее, что роднит Уланову и Тальони,— это поэтичность танца, но самое существо и характер этой поэзии совершенно различны.

Тальони, в полном согласии с эстетикой романтического балета XIX века, искала поэзию в красоте фантастических видений, в области прекрасных химер и мечтаний, гибнущих от соприкосновения с действительностью, как погибала в конце балета Сильфида — наиболее совершенная ее роль, ставшая «символом» Тальони.

Уланова создала на балетной сцене целый ряд образов, наполненных правдой человеческих чувств, отмеченных точными чертами характера, эпохи, национальности.

Поэзия Тальони была в отрыве от прозаической действительности, в уходе от жизни в область романтических грез. Поэтичность Улановой заключается в том, что она приблизила балетное искусство к жизни, в том, что никогда она не отрывалась от действительности, от реальности человеческих чувств, только в них искала источник красоты и возвышенности.

Поэтому, говоря об Улановой, правильнее вспоминать не Тальони, а тех замечательных русских балерин прошлого, в творчестве которых были намечены принципы, получившие полное и совершенное развитие в искусстве великой советской балерины.

Уланова продолжает лучшие традиции русского балета, в котором стремление к поэзии жизни, к правде жило еще со

времен Истоминой, которой Пушкин посвятил строки, могущие стать своеобразным эпиграфом ко всей истории русского балета: «Душой исполненный полет...»

Современницы Пушкина, знаменитые танцовщицы Истомина и Колосова, были замечательными актрисами, создавшими на балетной сцене сложные трагические образы.

Русский балетмейстер Глушковский говорил о Колосовой, что «каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи».

В 30—40-х годах прошлого столетия в Большом театре танцевала балерина Санковская, талантом которой восхищались Белинский, Герцен, Щепкин, Салтыков-Щедрин. Сохранившиеся свидетельства современников говорят о том, что это была актриса передового реалистического направления. Она создавала в балетах живые, одухотворенные образы, проникнутые лирическим волнением, увлекала зрителей не только своей грацией, но и глубиной чувства, внутренней правдой и силой переживаний.

Немногие строки, написанные Белинским о балете, могут служить эстетическим credo русского балетного искусства.

Знаменитая балерина Санковская в балете «Дева Дуная» восхищала великого критика тем, что «в ее танцах столько *души* и грации...» (курсив мой.— *Б. Л.*). О ее партнере Герино Белинский писал: «Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо— говорит. Мимикою и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть искусство».

Великий русский критик считал, что «танцевальное искусство есть искусство» только в том случае, когда превосходный танцовщик является и превосходным актером, когда он «мимикой и движениями разыгрывает перед вами многосложную драму».

Дыхание жизни, вдохновенной поэзии всегда присутствовало в русском балете. Замечательный режиссер Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Благодаря Анне Павловой у меня был период — довольно длительный,— когда я считал балет самым высоким искусством из всех присущих человечеству... возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей — поэтических, философских».

Уланова восприняла реалистические стремления своих предшественниц и обобщила их в своем новаторском искусстве.

Расцвет творчества Улановой совпадает с тем периодом, когда создается новый репертуар, когда советские хореографы, бережно изучая и используя все достижения, накопленные рус-

ской школой классического танца в прошлом, обращаются в поисках значительных тем для новых балетов к великим литературным произведениям, делают попытки создания современного балетного спектакля.

Естественно, что все это потребовало от актеров нового поколения, к которому принадлежала и Галина Уланова, напряженных творческих поисков. Школа русского балета давала актерам возможность в совершенстве владеть языком классического танца, но говорить на нем нужно было по-новому и о новом.

Если такая замечательная балерина прошлого, как Санковская, могла искать человеческое чувство только в романтическом репертуаре, в балетах, вроде «Сильфиды» или «Девы Дуная», то актриса нашей эпохи встретилась с живыми и сложными реалистическими характерами — Мария в «Бахчисарайском фонтане», Корали в «Утраченных иллюзиях», Джульетта.

Если Анна Павлова, ограниченная репертуаром своего времени, могла искать воплощения сложных и глубоких переживаний только в условных, чаще всего сказочных образах старых классических балетов или в хореографических миниатюрах (таких, как «Умирающий лебедь» и другие), то Уланова воплощала образы героинь Пушкина (Мария — «Бахчисарайский фонтан», Параша — «Медный всадник»), Бальзака (Корали — «Утраченные иллюзии»), Шекспира (Джульетта — «Ромео и Джульетта»).

Она актриса большой трагедии в балете, создательница трагедийных образов огромного масштаба, умеющая передавать в танце сложнейшие и напряженные драматические коллизии.

Это потребовало особого отбора сценических и танцевальных средств. Уланова, как и другие выдающиеся балетные актеры, ее сверстники и соратники в искусстве, ищет слияния пластической формы с психологическим рисунком роли, и эти поиски привели к тому, что понятия — Уланова-танцовщица и Уланова-актриса стали неотделимы.

Во время заграничных гастролей Уланову величали прима-балериной Большого театра. Конечно, Уланова — выдающаяся балерина, но ее величие в том и состоит, что у нее нет апломба и горделивой осанки прима-балерины.

Ее выходы, манеры, движения исполнены удивительной скромности. Никакой игры «на публику». Она может появиться на сцене незаметно, захваченная внутренним настроением своей героини, не делая ничего, чтобы сразу привлечь к себе внимание зрителей.

Она никогда не выходит на сцену прославленной, блистательной прима-балериной, а выбегает юной Джульеттой, простодушной Жизелью, счастливой Марией...

* *
*

Жизнь актера — это прежде всего образы, воплощенные им на сцене. В них раскрывается все самое глубокое и сокровенное, что есть в его душе.

Имя Улановой неразрывно связано с ее Лебедем, Жизелью, Джульеттой.

Говоря о ней, нужно прежде всего рассказать о ее прекрасных созданиях.

Уланову часто называют балериной Чайковского. И действительно, ее танец необычайно «созвучен» музыке великого композитора. Ей близки его замечательная мелодичность и глубокий психологизм.

Чайковский принес в балет правду волнующих человеческих чувств, силу широких философских обобщений. Оставаясь в рамках как будто бы традиционных для балета сказочных сюжетов, он в музыке своей выходит далеко за эти рамки.

И Уланова, как, может быть, никто другой, сумела раскрыть психологическое содержание музыки, «очеловечить», приблизить к жизни сказочные образы Чайковского.

В «Лебедином озере» Уланова раскрыла реальное психологическое содержание образа Одетты, пластически «пропела» «Лебединое озеро» как задушевную песню о печальной участи своей героини.

Как всегда, артистка искала самых простых и ясных путей к воплощению того образа, который услышала и почувствовала в музыке.

«Передо мной стояло задание,— рассказывает Уланова,— человеческому корпусу... придать движение птицы, причем лицо должно было сохранить от начала до конца одно выражение, вернее — не выражать никаких эмоций». Этим Уланова передавала «заколдованность» Одетты. Но в груди порывистой белой птицы бьется нежное и гордое, любящее и тоскующее человеческое сердце; сквозь эту «мимическую немоту» светится прекрасный мир человеческих чувств, еще скованных, затаенных, ожидающих возможности раскрыться и проявиться во всей полноте.

Уланова тонко передала поэтичность образа, созданного Чайковским. Чутко прислушиваясь к музыке, она сумела жить на сцене во власти огромной мечты, которая словно завораживала Одетту. Она была упоена надеждой на освобождение. Заколдованная девушка-птица еще не изведала счастья любви, но она грезила о нем, томилась и ждала. Уланова говорит, что в этом образе излишние психологические подробности и нюансы только бы мешали, разрушая его цельность. Актриса умеет и любит находить в своих ролях точные детали и конкретные черточки поведения. В Одетте же она сознательно отказа-

лась от этого, танцуя весь второй акт почти в одном эмоциональном состоянии. «Здесь нужно только уметь слушать чудесную музыку Чайковского, уметь мечтать на сцене, жить во власти мечты...»,— говорит Уланова.

Танцуя «Жизель» Адана, Уланова в совершенстве передает стиль этого старинного романтического балета. Ее танец воздушен, прозрачен. Во втором акте она представляется легкой тенью, белым призраком, таинственно возникающим из ночной мглы и бликов лунного света.

Поражает тщательность, «ажурность» ее техники, завершенность каждого, самого мельчайшего движения. Красота мечтательных арабесок, легкость быстрых взлетов и кружений Улановой — все это как нельзя лучше передает изящный и строгий стиль хореографического рисунка «Жизели».

Но, бережно сохраняя стиль, аромат и обаяние старинного классического балета, Уланова обогащает образ Жизели новыми, живыми реалистическими чертами. Робко, но доверчиво идет Жизель — Уланова навстречу любви. Очень трогательна эта вера в любимого, глубокая благодарность ему за счастье, которым он ее дарит. Она вся отдается своей радости. Танец ее легок и естествен. Она и на пуанты поднимается, кажется, для того, чтобы показать Альберту, как окрыляет ее любовь, как сильна ее радость.

Но вот Альберт подходит к Батильде и почтительно целует ей руку. И Жизель убеждается в его обмане: он — знатный юноша, Батильда — его невеста.

Лицо Улановой сразу каменеет, становится суровым и строгим, углы плотно сомкнутых губ горько опущены, в расширившихся глазах появляется удивление и гнев, величайшее напряжение мысли, с трудом постигающей всю чудовищность лжи и несправедливости.

Уланова не играет обиды, жалобы, никаких мелких чувств — в ней оскорблены все ее представления о жизни, весь мир для нее зашатался и рухнул. Трудно поверить, что она только что так наивно, по-детски шалила, танцевала, смеялась. В этот момент потрясения она из девочки становится гневной и суровой женщиной, за одно мгновение испившей всю горечь жизни.

Она бежит к Батильде и Альберту, резким, сильным движением отталкивает, разъединяет их. В ней появилась протестующая властность, неисчерпаемая, несокрушимая женская убежденность в своем праве на счастье, на любовь, которую у нее отнимают.

Трепет отчаянья и возмущения пронизывает, потрясает все ее существо. Жизель долго всматривается в Альберта — ведь этот человек был для нее воплощением любви, доброты, правды, а сейчас... и, вздрогнув, она отшатывается от него с таким ужасом, словно между ним и ею ударила в землю молния.

Постепенно силы покидают ее, у нее подкашиваются ноги, в отчаянии она падает на землю.

Потом медленно встает, замечает Альберта, смотрит на него и качает головой — нет, это не он, не тот, кого она любила, кому так верила... И все вокруг стало иным, другим, неузнаваемым — угасло солнце, потухли краски, весь мир изменился и померк в ее глазах.

И она отворачивается, затихает, словно уходя от страшной действительности в светлый мир воспоминаний; там, в прошлом, в воспоминании живет он, настоящий, прекрасный, любящий, там — ее счастье, ее любовь, ее жизнь.

Глядя прямо перед собой, словно устремив внутренний взор в прошлое, она танцует, вспоминает — вот так она взяла его под руку, доверчиво приникла головой к его плечу, так они кружились вдвоем...

Станиславский как-то сказал: «Руки — это глаза тела». У Улановой руки действительно «глаза тела». Они спрашивают, утверждают, просят, отвергают, зовут... Это именно движения — взгляды, руки — глаза.

В трагической сцене, когда Жизель узнает, что она обманута Альбертом, руки Улановой сначала выражают недоумение, отрицание, она словно отмахивается от страшного факта; потом ею овладевают ужас и горе, она ломает руки, прижимает их к груди — это целый вихрь отчаяния.

И вот эти руки слабеют, повторяют обрывки движений, словно мелькают в безумном взгляде обрывки мыслей, воспоминаний, образов. Руки, каждое движение которых еще совсем недавно было полно глубокого смысла, как бы «слепнут», становятся «незрячими», их движения делаются бессвязными, незаконченными.

Почувствовав приближение смерти, Жизель с расстрепанными волосами, простирая вперед руки, бежит к матери, бежит так, что вы понимаете — у нее сейчас остановится, разорвется сердце.

Но в самый последний момент она оборачивается к Альберту, протягивает к нему руки, словно забыв о его обмане, забыв все на свете, кроме того, что она любит его.

Второй акт, знаменитый акт виллис [1]. Несмотря на всю отвлеченность, призрачность облика юной, бледной виллисы у Улановой в этом акте можно проследить ясную внутреннюю линию, глубокие психологические ходы, борьбу и развитие естественных, реальных человеческих чувств. Не боясь показаться парадоксальным, можно говорить о том, что в этом фантастическом акте теней Уланова проникновенно и правдиво раскрывает психологию, душевный мир глубоко любящей и страдающей женщины.

---

[1] По народным поверьям, виллисы — призраки умерших невест.



Жизель («Жизель»).

Как понятны у ее Жизели горечь и боль немого, сдержанного упрека, когда она замечает пришедшего на кладбище Альберта, как трогает борьба в ее душе между этим холодом горького отчуждения и вновь оживающей нежностью. Как ясно у Улановой — Жизели, что искреннее горе юноши заставляет ее забыть обиду, перенесенные страдания, заставляет вновь любить и верить.

Каждому своему движению в этом акте Уланова придает характер невесомости, бесплотности, призрачности.

Но в этом хрупком, прозрачном существе все время светится живая человеческая любовь, живая и глубокая печаль.

Сколько балерин прошлого считали основной и единственной задачей второго акта — добиться впечатления призрачности, отвлеченности, невесомости. Уланова же сумела одухотворить свой воздушный танец силой и красотой человечности, любви и преданности, наполнить его дыханием живого чувства.

Уланова создала целый ряд образов в балетах советских композиторов. В них с новой силой и полнотой раскрывается новаторский смысл ее искусства.

Особое значение для актрисы имела работа над образом Марии в одном из лучших советских балетных спектаклей — в «Бахчисарайском фонтане» (музыка Б. Асафьева, постановка Р. Захарова).

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» Уланова полна счастливым упоением, в ее танце есть естественная гордость молодого существа, бессознательно счастливого своей чистотой, своей юностью и любовью. Это упоение свободой становится особенно выразительным в перспективе всей роли, контрастно оттеняя ту тоску и горе плена, которую так сильно передает Уланова в последующих актах балета.

Мария счастлива любовью Вацлава, любовью высокой, почтительной, рыцарственной. Поэтому так страшна ей потом неистовая страсть Гирея.

Праздник в замке ее отца прерывается набегом татар. Прижимая к груди свою арфу, закутавшись в легкую белую шаль, пробирается Мария среди кровавой битвы.

Гирей срывает с нее покрывало и застывает, пораженный ее красотой. Как передать актрисе силу красоты Марии, остановившей воспламененного битвой Гирея? Уланова делает этот момент убедительным: она поворачивается к нему, смелая и гордая, полная презрения к его силе. Она почти теряет сознание, земля уходит у нее из-под ног, но она собирает все свое мужество, чтобы не упасть. Навсегда запоминается эта клонящаяся назад фигура, скользящая из помертвелых рук арфа, эта собранность воли: только бы не дрогнуть, не показать своей слабости. Сияние смелости и отваги в таком хрупком, бес-

помощном существе и останавливает Гирея, поражает его, рождает в нем чувство, перевернувшее всю его душу.

И вот Мария в плену. Она проходит по ханскому дворцу, испуганно и неприязненно озираясь вокруг, прижимая к себе арфу, защищая ее от любопытных взглядов и рук. Арфа — это все, что осталось у нее от прежней жизни; с ней связано воспоминание о свободе и счастье. И видишь, что пока она жива, никакая сила не вырвет эту арфу из ее слабых рук.

Гирей двинулся было за ней, но она быстро обернулась и отрицательно покачала головой. И в этом горестно-повелительном движении такая сила, такая спокойная уверенность, что Гирей останавливается на пороге.

Третий акт. Мария, сидя на полу, играет на арфе. Появляется Гирей. Его мольбы о любви вызывают в ней отвращение. Она пытается сбросить с себя его ненавистные руки, стереть следы их грубых прикосновений. Страсть Гирея ни на секунду не вызывает в ней ответа. Он держит ее в объятиях, а она, отвернувшись, протягивает вверх руки, и кажется, что в кольце его жадных, могучих рук она молится о спасении, и это кольцо размыкается; потрясенный, он отпускает ее.

Тоска и презренье Марии останавливает любовный порыв Гирея. Ее слабость побеждает его силу.

> **В неволе тихо увядая,**
> **Мария плачет и грустит...**

Кажется, Мария—Уланова покорна и безответна, ее позы, бессилие ее рук, усталый наклон головы делают пластически зримым это «тихое увядание».

Но вместе с тем сила ее замкнутости, отчужденности такова, что проводит между Гиреем и ею словно магическую непреодолимую черту.

Так в ее внешней горестной пассивности мы начинаем ощущать огромную внутреннюю силу и волю, так «текст» танца наполняется глубоким и сложным психологическим «подтекстом».

Можно говорить о том, что Уланова в совершенстве постигла и воплотила самое существо и дух пушкинской поэзии.

В чем же это истинно «пушкинское», что живет в игре и танце Улановой?

Белинский писал о том, что национальное своеобразие поэзии Пушкина «...состоит еще во внешнем спокойствии, при внутренней движимости, в отсутствии одолевающей страстности. У Пушкина диссонанс и драма всегда внутри, а снаружи все спокойно, как будто ничего не случилось».

Вот это высокое спокойствие, эта ясность духа есть у Улановой — Марии. Она избегает в этой роли резкого выражения драмы, самая печаль, грусть ее — светла.

Когда Зарема будит ее, грозит кинжалом, у Марии — Ула-

новой нет уродующей гримасы страха, резких, порывистых движений — только легкая тень испуга, печальное, чистосердечное недоумение. И в сцене смерти та же благородная сдержанность, просветленность.

В этом сказалось тонкое ощущение Улановой пушкинского стиля.

Огромное богатство красок и оттенков находит Уланова в изображении любви Джульетты (балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»). Встреча с Ромео для нее — удар молнии, потрясение, она словно вся растворяется в жадном, испуганно-восхищенном созерцании Ромео. Долго смотрит она на юношу, затем закрывает глаза, дотрагивается рукой до сердца, как будто его пронзает острая, но блаженная боль. Она кажется словно одурманенной, слабеет, становится бледной и томной. Испытываемое ею волнение так велико, что заставляет ее почти страдать. Это воистину блаженная боль любви, любовь, проникшая в кровь, пронзившая сердце.

Удивительного пластического красноречия достигает Уланова в сцене на балконе. Мягкость, певучесть ее танца, всех ее движений, которые словно льются, струятся нескончаемым потоком нежности, создают впечатление любовных излияний, бесконечных восторженных признаний.

В сцене обручения новый характер любовных переживаний — ощущение таинства, величайшей серьезности происходящего. Движения Улановой скупы и сдержанны; глядя на ее позы и танец, вы ясно понимаете, что сейчас звучат не восторженные патетические любовные речи, а строгие слова обетов.

В картине расставания движения Улановой приобретают порывистый характер, лирика ее танца наполняется трагической экспрессией. Она обнимает Ромео так порывисто и исступленно, так нежно и крепко обхватывает его тонкими руками, словно срастаясь с ним навеки, что вы понимаете — ее невозможно оторвать от него, не убив, она не отдаст, не уступит его, будет с ним до последнего дыхания. Уланова передает разрывающее сердце ощущение разлуки, горечь последних поцелуев, отчаянных объятий, обессиливающую тоску расставания.

Когда рядом с ней нет Ромео, она живет как будто в тяжелом полусне, приходя в себя только для борьбы за свою любовь.

Когда Уланова — Джульетта бежит к Лоренцо за спасением, она кажется живым воплощением вдохновенного, героического порыва, взлета свободной, самоотверженной человеческой души.

На бегу она простирает вперед руки, словно торопит самое себя, в этих руках трепет нетерпения, мольба и призыв. Кажется, что может быть стремительней и легче этого бега Улановой, но вместе с тем видишь, что ее внутренний порыв не исчерпан, что она хотела бы лететь еще быстрее, душа рвется у нее из груди, ее мысль и чувство летят перед ней, и даже это легчайшее тело не может поспеть за ними.



Мария — Г. Уланова, Гирей — В. Баканов
(«Бахчисарайский фонтан»).

Вбежав в келью Лоренцо, Уланова — Джульетта в изнеможении опускается на стул, закрыв глаза, склонив голову на стол. Во всей ее окутанной черным плащом фигуре смертельная, свинцовая усталость, кажется, что на эти хрупкие плечи навалилась огромная тяжесть, пригнувшая ее к земле, надорвавшая все ее силы.

Эта поза поражает своим контрастом с полетом, в котором мы только что видели Джульетту.

Но через секунду она поднимается, молит и требует спасения у Лоренцо. Она простирает руки к небу, словно призывая бога, страстно моля о помощи, но постепенно эти руки слабеют, медленно опускаются, бессильно падают вдоль тела. Поднявшись на пуанты, она кружится, прикрыв усталые веки, не поднимая упавших вдоль тела тонких рук. Кажется, что она в горестном забытьи, что от муки меркнет ее сознание.

У Шекспира, когда Джульетта входит в келью Лоренцо, тот говорит:

...Столь легкая нога
Еще по этим плитам не ступала.
Влюбленный дух, наверно, невесом,
Как нити паутины бабьим летом.

О какой Джульетте можно сказать это с бо́льшим правом, чем о Джульетте — Улановой? Кто еще может так воплотить «влюбленный дух» шекспировской героини, как делает это Уланова в сцене обручения или во время вдохновенного «бега» к Лоренцо?

В роли юной китайской актрисы Тао-Хоа («Красный цветок» Глиэра) Г. Уланова соединяет хрупкую грацию, пугливую скромность повадки, утонченное изящество облика с внутренней почти героической силой, растущей от сцены к сцене. Тао-Хоа Улановой — существо непостижимой, невероятной нежности, женственности, она похожа на какой-то сказочный, хрупкий, живой цветок, то и дело колеблемый ветром. В ее легчайшей, чуть семенящей походке, в мягких движениях тонких рук — прелесть робкой застенчивости, сдержанная, затаенная тревога, настороженность.

Но мало-помалу в каком-то искоса брошенном и тут же потупленном взгляде, в упрямо склоненной голове, сурово сжатых губах начинаешь ощущать огромное мужество, непреклонность, протест.

Обаяние образа, созданного Улановой, заключается в этом неповторимо естественном, органичном сочетании пленительной женственности с внутренним мужеством, героизмом.

Тао-Хоа Улановой — характер героический, и этому впечатлению не противоречит ее трогательная простодушная ребячливость, некоторая «завороженность» мечтательной девушки,

впервые постигающей правду и смысл происходящего, поглощенной новыми для нее мыслями.

Рисунок партии Тао-Хоа не воспроизводит национальных китайских танцев. Но Уланова сумела придать ему особое звучание, особый колорит. Танец с веерами, с пальцами, с зонтиком Уланова исполняет с восхитительной сверкающей «скрупулезностью». Тонкий узор тщательно и легко выполненных мельчайших, быстрых движений создает ощущение, какое мы получаем, глядя на изумительную резьбу или вышивки китайских мастеров, на тончайшие рисунки Ци Бай-ши, на сложнейшие, искусные пантомимы китайского театра.

В сцене сна Тао-Хоа — Уланова танцует вдохновенно; сложные, труднейшие поддержки не выглядят балетным «трюком», а кажутся выражением внутренней свободы, отваги, которые родились в сердце некогда запуганной и робкой девушки. Когда она летит к партнеру и со всего размаха смело бросается в воздух навстречу ему, а затем взлетает в его протянутых ввысь руках, зритель аплодирует не только точной технике сложного приема, а тому всплеску радостной, ликующей отваги, который был воплощен в танце.

Беспримерно «красноречие» танца Улановой. Глядя, как она танцует Жизель, кажется, что слышишь ее смех, ее детский лепет, потом гневный крик и бессвязные, отрывистые речи безумия.

Можно различить, когда Уланова в танце «говорит» и когда «молчит».

В первом акте «Жизели» у нее есть пластические «монологи», «возгласы», «восклицания».

Во втором акте этого балета она «молчит», смотрит, безмолвно молит, прощает, приказывает, защищает взглядом, движением рук, самой своей неподвижностью.

Можно понять, что ее Джульетта восторженно и пламенно говорит о своей любви, а пленная Мария молчит, не произносит ни одного слова, замкнувшись в своем горестном отчуждении.

* *
*

Когда видишь Уланову на сцене, кажется, музыка звучит не в оркестре, а в сердце актрисы; слушая музыку, она словно прислушивается к сокровенным движениям своей души.

«Музыка не забвение, не обман и не опьянение, она — откровение»,— говорил Чайковский. Для Улановой музыка всегда откровение. Вслушиваясь в мелодии исполняемых партий в балетах Чайковского, Прокофьева, Глиэра, она словно постигает сокровенный смысл жизни, проникает в глубину человеческого сердца. Она умеет отозваться на самые тонкие гармонические оттенки музыки. Не только ритмический рисунок танца, но и почти неуловимая игра рук, кисти или просто взгляд, пауза,

наклон головы, самое содержание ее душевных движений — все это рождается из музыки, отражает ее во всей полноте и сложности.

Недаром, рассказывая о своей работе над ролью Одетты в «Лебедином озере», актриса писала: «...для меня уже стали намечаться в этой музыке какие-то определенные моменты, которые послужили в дальнейшем отправной точкой в моей работе над образом...».

Так актриса, постигая музыку, идет к постижению образа.

Драматическая выразительность Улановой — это нечто гораздо бóльшее, чем так называемый мимический дар, мимическая выразительность, которые довольно часто встречаются в балете. Мимикой балетные артисты часто стремятся изобразить результаты тех или иных переживаний, знаки тех или иных чувств. Уланова же умеет передать зарождение и развитие чувства, сложные процессы внутренней жизни человека. Каждый, даже мимолетный, взгляд или движение Улановой являются важнейшим звеном в ее исполнении, определяют смысл последующего танцевального куска. И, кажется, не будь этого почти неуловимого движения или взгляда, этого тонко выраженного внутреннего порыва, не было бы и самого танца, ибо ему неоткуда было бы родиться.

От танца и игры Улановой остается ощущение удивительной импровизационной свежести, непосредственности, жизненной правды. Она умеет воспринять, ощутить все происходящее в спектакле как бы впервые, заново. Она все подлинно, по-настоящему видит, оценивает, воспринимает. Мир спектакля для нее словно полон неожиданностей, неожиданно возникающих случайностей, на которые она чутко и непосредственно отзывается.

Точно зафиксированный танцевальный рисунок, каждую деталь сценического поведения она воспроизводит так, словно это родилось только сейчас, в данный момент. Вот это непосредственное, живое восприятие всех объектов, эти тончайшие, якобы непроизвольные, неожиданные реакции создают впечатление правды ее жизни на сцене.

Уже много лет танцует Уланова Джульетту, но всякий раз, когда с лица Ромео падает маска и она, пораженная, останавливается, вам кажется, что Уланова видит его лицо впервые, что именно сейчас, на ваших глазах происходит это чудо любви, прекрасное и неповторимое.

Когда в роли Марии Уланова, озираясь, проходит по ханскому дворцу, вы верите, что она *впервые* попала сюда, что ей чужд и незнаком этот пестрый и пышный мир. И вас все время не покидает ощущение, что она *впервые* увидела, *впервые* заметила, *впервые* обернулась на чей-то зов, вздрогнула от чьего-то прикосновения.

Добиться такого ощущения в балете, где рисунок танца и пантомимы так строго точен, неразрывно связан с музыкой, необычайно трудно. Уланова достигает этого, и поэтому в танце и пантомиме ей удается подлинно жить, действовать, чувствовать.

Станиславский говорил, что актер может глубоко захватить зрителя только тогда, когда при предельной пластической выразительности, скульптурности его «мысль и чувство слились и поднялись к акту героического напряжения».

Внешнему рисунку образов Улановой свойственна предельная скульптурность, ее внутренняя, духовная жизнь на сцене обострена до степени героического напряжения.

Внешне искусство Улановой как будто бы лишено мажорного звучания, в нем, кажется, нет искрящихся, бодрых нот, но сам его внутренний строй необычайно созвучен современности, потому что исполнен подлинного мужества и героичности.

Эта внутренняя сила мужества, стойкости, воли делает Уланову истинно современным, истинно советским художником. Ее Джульетта полна не только нежностью, но и протестом, решимостью, ее хрупкая Тао-Хоа — настоящая дочь революционного китайского народа, даже ее Умирающий лебедь поражает гордым величием духа, а не покорным и горестным смирением.

Творчество Улановой — одно из самых прекрасных, возвышенных выражений гуманизма советского искусства.

Весь облик Улановой на сцене создает впечатление хрупкости, какой-то незащищенности, женственной слабости. Поэтому-то столько писалось и говорилось об элегичности, меланхоличности, «бестелесности» искусства Улановой. Но если вглядеться внимательнее, то по мере развития ее образов в этом хрупком и, казалось бы, таком беспомощном существе начинает ощущаться несгибаемая сила, героическое напряжение духа. Глядя на Марию, Джульетту и других героинь Улановой, понимаешь, что их ничто не заставит согнуться, изменить своим чувствам и убеждениям. Хрупкость их облика только еще сильнее подчеркивает победу человеческого духа.

Уланова умеет быть на сцене не только трогательной и нежной, но и неподкупно суровой, замкнутой, сосредоточенно-гневной в своем протесте. У нее бывает строгое, иногда почти хмурое лицо, выражение непреклонности, какой-то внутренней жесткости. Она умеет так взглянуть, так решительно отвернуться и внутренне отстраниться, что вы не можете не почувствовать силу ее отпора, бесповоротности отказа.

И в наиболее лирические моменты, моменты наивысшего самораскрытия она остается до суровости застенчивой, сдержанной и в этом — высокая человечность, благороднейшая серьезность переживаний, которая свидетельствует о большой внутренней силе и духовном богатстве человека.

Художник Ульянов в своих воспоминаниях о Станиславском

приводит его слова на одной из репетиций: «Знаете, глаза людей, узнавших глубокое чувство, а не какой-нибудь флирт, глаза этих людей встречаются всегда строго, тревожно — даже со страхом».

Так строго и тревожно вглядывается Уланова в глаза Ромео, Зигфрида, Евгения.

Героини Улановой ждут любви с надеждой и страхом, ибо для них — это огромное, значительное событие в жизни. Вот Жизель — Уланова протянула руку вслед Альберту, словно желая задержать, позвать его. Он обернулся, и эта протянутая рука, только что выражавшая робкое влечение, нежность, сразу становится отстраняющей, останавливающей, сдерживающей. Она и тянется к юноше и страшится того, что должно войти в ее жизнь. И в этом движении — вся природа девичьего чувства.

Пожалуй, никто из актрис не умеет лучше Улановой выражать глубину и нежность любви. Но в этой нежности заключена огромная сила. Чайковский писал, что в пушкинской Татьяне выражена «мощь... девической любви». Уланова в своих ролях передает именно «мощь девической любви», мощь нежности и человечности, всегда торжествующих победу над злом и насилием.

* *
*

Говоря о классическом балете, мы прежде всего говорим о его основе — классическом танце, и, конечно, искусство Улановой могло расцвести только благодаря ее мастерскому владению хореографической техникой.

Каждая эпоха в истории классического танца — это всегда этап ее развития и дополнения. Всякий большой художник не только осваивает принципы классической школы, но и развивает их, поднимает на новую ступень, приносит что-то свое.

В рассуждениях о творчестве Улановой возникло новое определение — кантиленность, т. е. «певучесть», непрерывность, единое «дыхание» танца. Именно в связи с хореографическим мастерством Улановой этот музыкальный термин стал применим к танцу, именно в связи с Улановой появилось и широко утвердилось понятие кантиленности танца.

Эта особенность исполнительской манеры Улановой определилась тем, что актриса поняла балетную партию не как соединение отдельных композиционных кусков — адажио, вариация, кода и т. д.,— а как единую роль, с логическим, строго обоснованным развитием пластических монологов, диалогов, реплик и т. п.

Танцевальная кантилена Улановой, точно так же как и вокальная кантилена Неждановой и Шаляпина, основана на



Джульетта («Ромео и Джульетта»).

ощущении непрерывной действенной линии образа, непрерывного движения и развития его основной темы.

Недаром известный советский режиссер А. Попов, говоря своим ученикам о необходимости воспитывать в себе ощущение целого, приводит в пример Уланову, которая, «танцуя Джульетту, ни на секунду не забывает главного, того, чем она живет,— своей любви к Ромео. Какие бы сложные движения она ни проделывала, какие бы сложнейшие технические трудности ей ни приходилось преодолевать,— она ни на секунду не теряет своей темы, в ней ни на мгновение не гаснет свет ее девичьей любви, даже на руках или на плече партнера она объясняется ему в любви, каждое балетное па освещено у нее этим «излучением» ее чувства».

Сама Уланова утверждает, что «танец представляет собой не арифметическую сумму, а сплав движений — одинаково свободных и легких, незаметно, плавно переходящих от одного к другому». Она считает, что «выразить большое чувство в изящном, поэтичном танце может лишь артист, в совершенстве владеющий хореографической техникой — от безукоризненной ритмичности и пластичности до умения добиться певучести танца, его кантилены, т. е. непрерывности движений, естественности переходов от одного к другому».

«Для создания танца мы располагаем разнообразнейшими движениями,— говорит Уланова.—...Как из букв складываются слова, из слов — фразы, так из отдельных движений складываются танцевальные «слова» и «фразы», раскрывающие поэтический смысл хореографической повести. Эту аналогию, разумеется, нельзя понимать буквально. Язык балета условен и обобщен. Отдельные движения сами по себе не означают ничего конкретного. Нет такого па, которое бы прямо заменило даже самые простые слова, вроде «я ухожу» или «я думаю» и так далее. Но множество па в их логической последовательности, в их красивом и динамичном сочетании может и должно выразить разнообразные чувства, глубокие человеческие переживания — счастье любви и горечь разлуки, муки ревности и тяжесть предчувствия, надежду и разочарование, радость и отчаяние, порыв к подвигу и его свершение...»

Итак, сами по себе отдельные па не могут выразить конкретного содержания, искусство начинается именно с логического и неразрывного сочетания отдельных движений и па.

В свете этого стремления добиться ощущения целого в танце, танцевальной кантилены, как основной определяющей черты искусства Улановой, становятся особенно понятными и закономерными те или иные особенности ее танцевальной техники.

Читая о многих выдающихся балеринах прошлого, замечаешь, что современники говорили о них, выделяя какой-нибудь отдельный элемент танца, наиболее удающийся актрисе. Об одной писали, что она обладает мастерством мелких и тонких

кружевных движений, у другой отмечали необычайную воздушность прыжков и полетов, у третьей — певучие руки, стальной носок или замечательную технику ног и т. п.

Говоря о танце Улановой, нельзя выделить в нем какие-то составные элементы, у нее нет исключительных, броских внешних данных или особой, подчеркнутой яркости отдельных приемов, о которых можно было бы говорить обособленно.

Но мало у кого есть та пластическая гармония, пластическое единство, которым наделен танец Улановой.

Она подняла на новую ступень многогранность танцевальной техники, добиваясь одинаково свободного, совершенного владения всеми, если можно так выразиться, «регистрами» танца.

Актриса всегда ищет осмысленности, одухотворенности каждого движения, каждого приема.

Что бы ни танцевала Уланова, она всегда оставляет ощущение необычайной легкости, но это не абстрактная воздушность романтического балета, воздушность Санковской, которая, по словам современников, «была то — женщина, то дух», или Тальони, которая всегда оставалась Сильфидой, видением, тенью. Уланова всегда ощущается человеком, и всякий раз человеком совершенно другим. Она появляется тенью Марии, Параши, но и в этом появлении она не теряет их характера, и в этих эпизодах продолжает звучать отрешенность и непреклонность Марии, нежность и ласка Параши.

«Красота, пленительная прелесть классического танца — в чистоте, строгости, пластичности его линий...

В балете, как нигде, все должно быть в меру, и ничто и никогда не должно переходить за грань жанра, требующего лаконизма, сдержанности и тем большей танцевальной выразительности...»,— говорит Уланова.

Она удивительно точно координирует свои движения, тщательно обдумывает и контролирует мельчайший пластический нюанс и никогда не нарушает законов естественной грации.

Уланова не фиксирует акцентов и пауз, она как бы «снимает» концовки сложных технических движений, избегая нарочито эффектной остановки.

Уланова умеет в канонических формах классического балета найти свободу, естественность, непринужденность. Она не чеканит движения и позы, ее танец льется легко, отражая тончайшие нюансы внутренней жизни, все оттенки настроения, все, даже подчас неуловимые, неосознанные душевные порывы и движения.

Это особый характер виртуозности Улановой, где нет и тени механичности, классической «выучки», а живая и трепетная изменчивость пластических линий, их соединение в единые, естественные, как дыхание, как взволнованная речь, танцевальные монологи и диалоги.

Уланова иногда позволяет себе на мгновение в чем-то нарушить привычные балетные каноны и правила — робко втянуть голову в плечи, чуть ссутулиться, словно под тяжестью нахлынувших переживаний, стоять вне канонической балетной позиции — эти моменты придают особую жизненность ее поведению на сцене, создают впечатление девичьей, юной угловатости, непосредственности. Но, конечно, Уланова пользуется этим приемом с величайшей осторожностью и тактом, так, чтобы это не нарушило общий рисунок и красоту танца. Здесь ей помогает ее безошибочное чувство меры.

Она может позволить себе это именно потому, что всегда бережно относится к хореографическому тексту своих партий, к мельчайшим особенностям стиля танцевального рисунка. В этом смысле Улановой свойственна необычайная тщательность, как говорят в балете,— «аккуратность» великой актрисы.

Уланова не допускает ни одного смазанного движения, ничего не «проговаривает скороговоркой», добивается абсолютной четкости и законченности каждого, самого мельчайшего, неуловимого штриха в хореографическом рисунке.

Причем, надо сказать, что при абсолютной точности, почти «инструментальной» чистоте техники Уланова ни на секунду не выпадает из образа, не упускает ни одного психологического нюанса, всегда сохраняет настроение танца, обогащает его многообразием и богатством оттенков, чувств и переживаний.

Уланова в моментах неподвижности, статики не менее выразительна, чем во время динамического танца, ее задумчивые остановки, позы так же красноречивы, как паузы у хорошего драматического актера.

Насквозь танцевальна пантомима Улановой, все действия, которые она совершает на сцене.

Накрывает ли она на стол или гадает, обрывая лепестки ромашки в «Жизели», вытирает ли пыль в «Золушке» и т. п.— во всех этих бытовых эпизодах у нее нет ни одного движения, которое казалось бы чужеродным природе балетного искусства, не было бы подчинено музыке.

Своеобразие пантомимы Улановой заключается в соединении правдивости, жизненности всех действий с их музыкальностью, танцевальностью. У нее нет никакого разрыва между пантомимой и танцем, переход от одного к другому естествен и незаметен. Причем, надо сказать, что Уланова пользуется мимикой, может быть, даже меньше, чем другие актеры балета, мимическая партитура ее ролей строго сочетается с выразительностью всего тела, танца, одно дополняет другое, сливаясь в неразрывное целое. Опять-таки здесь сказывается чувство меры, гармонии, не допускающее никаких излишеств, никакого «перевеса» одних средств выразительности за счет других.



Одетта («Лебединое озеро»).

Уланова стала великой актрисой, но в то же время не перестала быть такой же великой классической танцовщицей. Она всегда была ею, никогда не изменяя природе и законам своего искусства.

Танцевать для нее — значит играть, играть — то же самое, что танцевать.

В моменты наивысших драматических потрясений, глубочайших переживаний она обязана помнить и помнит о красоте и законченности позы, о чистоте и точности линий танца. Это стало свойством ее творческой природы.

В Улановой удивительно это соединение вдохновения, непосредственности чувств со строжайшим внутренним контролем, не допускающим ни малейшей погрешности, негармоничности танца. Танец Улановой безупречно точен и музыкален, и в то же время он кажется свободным излиянием чувства.

Уланова прекрасно владеет искусством сценического общения. Она, говоря языком драматического театра, чутко «слушает» партнера, ни на секунду не теряет с ним связи, отзывается на каждый оттенок его настроения.

Уланова чувствует партнера, общается с ним в самых, казалось бы, сложных позах и положениях, в воздушных поддержках. Например, в первом акте «Жизели», сидя высоко на плече Альберта, она вдруг прерывает свою каноническую балетную позу и с лукавой, ласковой улыбкой смотрит вниз на своего любимого. И перед нами не танцовщица, поднятая в воздух кавалером, а веселая, непосредственная Жизель, у которой дух захватывает от радости, от счастья, что ее так любят.

Уланова общается в танце не только с партнером, но и с окружающей толпой кордебалета — с гостями в «Бахчисарайском фонтане», с подругами и виллисами в «Жизели». Она никогда не танцует «вообще», а всегда для чего-нибудь и для кого-нибудь, никогда, даже в моменты наиболее сложных движений, не теряет ощущения среды, правды сценической ситуации, внутренней связи с окружающими ее людьми.

И, наконец, следует сказать еще об одной черте, свойственной Улановой и роднящей ее с великими танцовщицами прошлого, такими, как Тальони, Анна Павлова,— это необычайная серьезность, строгость, почти торжественность исполнения. Танцуя, Уланова всегда глубоко сосредоточена, словно стремится охватить, постигнуть ту гармонию, которая слагается из всех сложных движений классического танца, слить их в единое целое, выполнить с величайшей чистотой и законченностью. Эта поглощенность танцем, сосредоточенность балерины подчиняет, внушает чувство уважения и восторга.

Уланова танцевала почти во всех классических балетах («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» Чайковского, «Раймонда» Глазунова, «Жизель» Адана, «Баядерка» Минкуса). Она строго сохраняла все особенности, все от-

тенки и трудности старых хореографических композиций. Если кто-нибудь хотел изучить классический танцевальный «текст» во всех его подробностях и деталях, он должен был бы посмотреть, как исполняет его Уланова.

Она не допускала никаких «вольностей», не меняла ни одного хореографического штриха. И вместе с тем наполняла старые партии дыханием новой жизни.

Для того чтобы интерпретировать их по-своему, ей не нужно было пересматривать танцевальный рисунок роли, ее внутренние возможности были так велики, что она могла сказать свое, не меняя ничего в строгой и возвышенной лексике классических партий.

«...В танце, построенном на обычных классических «па» (особенно, если эти «па» выполняются совершенно), часто бывает достаточно сделать едва уловимое движение, принять полупозу, поднять голову или иначе взглянуть — изменится характер образа или настроение сцены. Вот это свойство балета и помогает нам по-новому решать многие старые спектакли и образы их героев»,— говорит Уланова.

Вот почему, оставаясь классической балериной чистейшего, строго академического стиля, Уланова в то же время стала новатором в своем искусстве, внесла в него новый, живой, волнующий смысл.

Недаром во время лондонских гастролей Большого театра одна английская газета писала: «Надо видеть Уланову, чтобы понять, как велико искусство балета».

Возвышенный язык балетной классики мертвеет, начинает казаться ненужным и старомодным, если он не освещен изнутри возвышенностью чувств, возвышенностью души танцующего актера.

Классический танец в исполнении Улановой становится живым и всем понятным языком, потому что он соответствует ее внутренней романтичности, убежденной и светлой вере в то, что человек по своей природе прекрасен.

Уланова любит свое искусство и отдает ему всю жизнь потому, что в его красоте видит облагораживающую и возвышающую силу.

Замечательная классическая танцовщица Уланова — это не только балерина балетов Чайковского, воплотительница Жизели, но и актриса, доказавшая плодотворность и правомерность поисков советского балета, возможность «перевода» на язык танца, понятный каждому, величайших поэтических произведений, наполненных глубоким философским смыслом, огнем волнующих человеческих страстей и переживаний.

Уланова — актриса, сумевшая на языке классического танца рассказать о судьбе женщин различных эпох, стран и характеров.

И вместе с тем Уланова истинно русская актриса, не только потому, что она развивает принципы и традиции русской хореографической школы, но и потому, что несет в своем творчестве высокий гуманизм, сердечность и правду русского искусства в целом.

П. Чайковский писал в одном письме: «...мне кажется, что я действительно одарен свойством *правдиво, искренно* и *просто* выражать музыкой те чувства и настроения, на которые наводит текст. В этом смысле я *реалист* и коренной русский человек».

Может быть, Уланова танцует «Лебединое озеро» с таким совершенством именно потому, что тоже одарена свойством правдиво, искренно и просто выражать танцем человеческие чувства и настроения. И в этом смысле — она, при всей ее необычайной воздушности и поэтичности, актриса реалистического направления в балете, настоящая русская балерина.

Танец Улановой драматически выразителен и действенен. Необходимо подчеркнуть, что это не только свойство ее таланта, но и результат сознательных устремлений и поисков: «Самым интересным моментом работы является, по-моему, нащупывание тех или иных черт будущего образа, поиски нужных, единственно правильных... поступков»,— писала актриса.

Уланова говорит, что, работая над новой партией, она сначала осваивает предложенный балетмейстером танцевальный рисунок, изучает пластический «текст» своей роли. И только тогда, когда этот «текст» освоен, начинается самый глубокий и захватывающий творческий процесс — поиски живых чувств, одухотворяющих каждое движение, психологических подробностей и деталей, делающих поведение героини правдивым и содержательным.

Поверхностному наблюдателю может показаться, что жизнь Улановой — это цепь сплошных успехов, побед и триумфов.

На самом деле ее жизнь — суровый подвиг, вечное подвижничество, неустанный труд, порой мучительный и утомительный.

Родители Улановой — балетный актер и режиссер Сергей Уланов и Мария Романова — классическая танцовщица и выдающийся педагог.

Естественно, что Уланова с детских лет начала понимать, как трудна жизнь балетного актера.

Учеба в Ленинградском хореографическом училище сначала в классе М. Ф. Романовой, затем у прославленного педагога А. Я. Вагановой воспитала у Улановой строгое, взыскательное отношение к своему искусству.

Чувство долга, суровой ответственности, привычка к систематическим занятиям и упражнениям остались у Улановой на всю жизнь.

Уланова умеет заставить себя делать то, что считает необ-

ходимым,— например, встать к «ненавистной» палке в сияющее солнцем летнее утро и проделать все нужные упражнения, остаться в театре с партнером после обычной репетиции и, увеличивая вдвое, втрое обычные часы работы, отшлифовывать и уточнять каждое движение, позу и па адажио.

Все это требует воли, и надо сказать, что лиричная, хрупкая Уланова обладает редкой силой воли, вся ее жизнь — пример мужественного преодоления трудностей, самоотверженного и строгого служения своему искусству.

Известный танцовщик и педагог А. Мессерер, в классе которого занимается Уланова, говорит о редкой серьезности ее отношения к ежедневным занятиям.

Она почти никогда не пропускает урока, занимается, иногда даже борясь с недомоганием, не прощая себе ни малейшей небрежности, не допуская никаких «поблажек».

На занятиях Уланова делает все в полную силу, даже в том случае, когда после класса у нее назначена репетиция. Этим она тренирует дыхание, выносливость, силу.

Балетмейстер Л. Лавровский, постановщик балета «Ромео и Джульетта», рассказывает: «Я не помню ни одного случая, когда бы Уланова пожертвовала бы ради чего-либо уроком или репетицией...

Мне вспоминается,— однажды мы встретились в гостях — небольшая группа людей. Было очень весело, настроение у всех было очень хорошее, мы все шутили, смеялись. Но вот наступила полночь. Уланова встала и стала прощаться — «Спокойной ночи». Ее бросились удерживать, уговаривали, упрашивали не уходить, посидеть еще. Но ничего не помогло. Уланова ответила — «У меня завтра урок, после урока — репетиция и я должна быть в форме».

А ведь очень, очень многие из актеров знают, что у них завтра урок, репетиция, но... сегодня собралась чудесная компания и я хочу посидеть до утра. А завтра — буду спать до полудня. И погиб урок, погибла репетиция. С Улановой так никогда не было и не может быть.

Я не помню случая, чтобы она позволила себе опоздать на репетицию или хотя бы перед её началом, в последнюю минуту подшивать ленты у туфель. Если репетиция назначена в час, Уланова в час стоит совершенно готовая, «разогретая», собранная, предельно внимательная.

И если кто-то приходит вялый, рассеянный, начинает болтать, у Улановой сразу сдвигаются брови, хмурится лицо, взгляд делается строгим и недовольным.

Эта замечательная дисциплина помогла Улановой и всем нам в трудной поездке в Лондон.

Там было очень большое количество спектаклей, концертов, выступлений по телевидению, киносъемок. Труппа очень уставала.

Но огромная выносливость и воля Улановой служили для всех примером. Бывали моменты, когда молодые танцовщицы говорили: «Мы больше не можем, с ног валимся». И тогда им отвечали: «А как же Уланова? Уланова может!» И, действительно, Уланова могла. И молодежь тянулась за ней, воодушевлялась ее примером».

В каждую репетицию, в каждое выступление Уланова вкладывает весь свой дар, всю свою душевную и нравственную силу.

Глубина творчества Улановой определяется не только природной одаренностью, безупречным мастерством, но и ее пристальным интересом к жизни, к людям, к природе, к искусству.

В своей творческой автобиографии «Школа балерины» Уланова рассказывает о том, какую огромную роль в ее жизни сыграло общение с интересными, выдающимися людьми науки и искусства. С юности она тянулась к книгам, часами могла бродить по залам картинных галерей.

«От моей любви к природе шло мое юношеское увлечение Левитаном. Он наводил меня на мысли о вечной красоте, таящейся в самых обыкновенных деревьях, травах и водоемах»,— рассказывает Уланова.

«Потом пришло понимание Поленова, совсем недавно раскрылся предо мною Тернер с его тонким, очень сложным восприятием, раскрытием и передачей природы...

Далеко не сразу научилась я понимать музыку, еще позже полюбила ее так, как любят самое необходимое и дорогое в жизни. От Франчески да Римини Чайковского, Шехеразады Римского-Корсакова, Шопена в исполнении Горовица, без конца слушая полюбившиеся вещи, все расширяя их круг, глядя, как работают музыканты на репетициях симфонического оркестра, шла я к Музыке — всеобъемлющей и прекрасной, как жизнь. И все более сложная, все более глубокая музыка входила в меня, порождая все новые и новые мысли о человеке, о том, какой же он на самом деле. И я видела и понимала, что он разный, порой очень противоречивый, но всегда открытый для добра и красоты. Так старалась я узнать лучшие качества человека. Так узнавала его. Так убеждалась в том, что настоящее искусство учит человека думать и действовать, делает его сильнее и чище».

Этот интерес к искусству и жизни Уланова сохранила и сейчас. Она внимательно следит за работой молодых артистов балета, бывает на всех выпускных спектаклях и показах хореографической школы, советует и помогает юным танцовщицам и танцовщикам.

Уланова провела огромную работу в качестве председателя жюри на Всесоюзном и Международном конкурсах классического танца на VI Всемирном фестивале молодежи.

Ей пишут из самых отдаленных уголков земного шара, на

всех языках мира, обращаются за советом, помощью, просят рассказать о ее искусстве, работе.

Стремясь ответить на все эти вопросы, Уланова написала немало статей, раскрывающих ее творческую лабораторию, рассказывающих о труде балерины.

Великое трудолюбие и скромность Улановой, неумолимая взыскательность и строгость к себе сделали ее творчество, ее жизнь примером вдохновенной и подвижнической борьбы за совершенство в искусстве.

За выдающиеся достижения в области балета в 1957 году Галина Уланова была удостоена Ленинской премии.

Светлый гений Галины Улановой для многих тысяч людей стал воплощением человеческой любви, доброты и благородства.

Людям нужно многое. И больше всего самое простое — воздух, вода, хлеб, солнце, свобода, счастье, любовь. Искусство Улановой так дорого, так нужно людям потому, что оно говорит об очень простых вещах — о любви и верности, о самоотверженности и мужестве. О том, что человек прекрасен, когда любит и забывает о себе во имя любви.

Редактор **Е. Н. Конюхова**

Техн. редактор **И. А. Стрелецкий**
Корректор **Л. С. Малышева**

Автор
Борис Александрович Львов-Анохин

А 00790. Подписано к печати 11/IV 1958 г. Тираж 94 000 экз. Изд. № 336
Бумага $60 \times 92^1/_{16}$—1,0 бум. л.=2 п. л. Учетно-изд. 1,89 л. Заказ № 1458.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова
Московского городского совнархоза. Москва, Ж-54, Валовая, 28.

50 коп.